

metamorpho-
sis numero 1

COMO

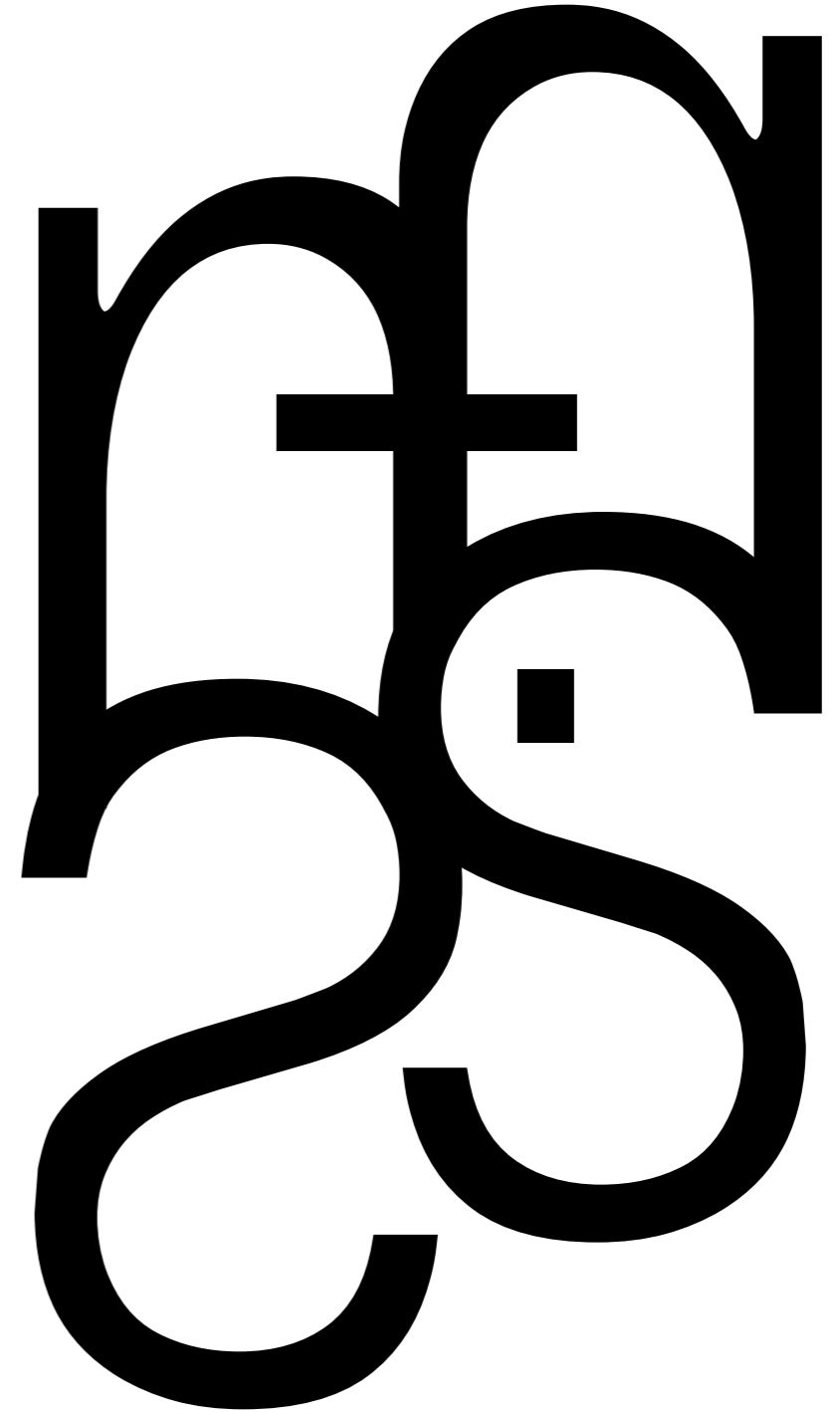
maria-thereza alves
marwa arsanios
daniel buren
giulia cenci
maurizio donzelli
hans-peter feldmann
gianfranco ferroni
sheila hicks
jannis kounellis
matteo nasini
margherita raso
ariel schlesinger-jonathan monk
slavs&tatars
nedko solakov
raphaela vogel

a cura di
giovanni berera
paolo bolpagni
sonia d'alto

2

3

14



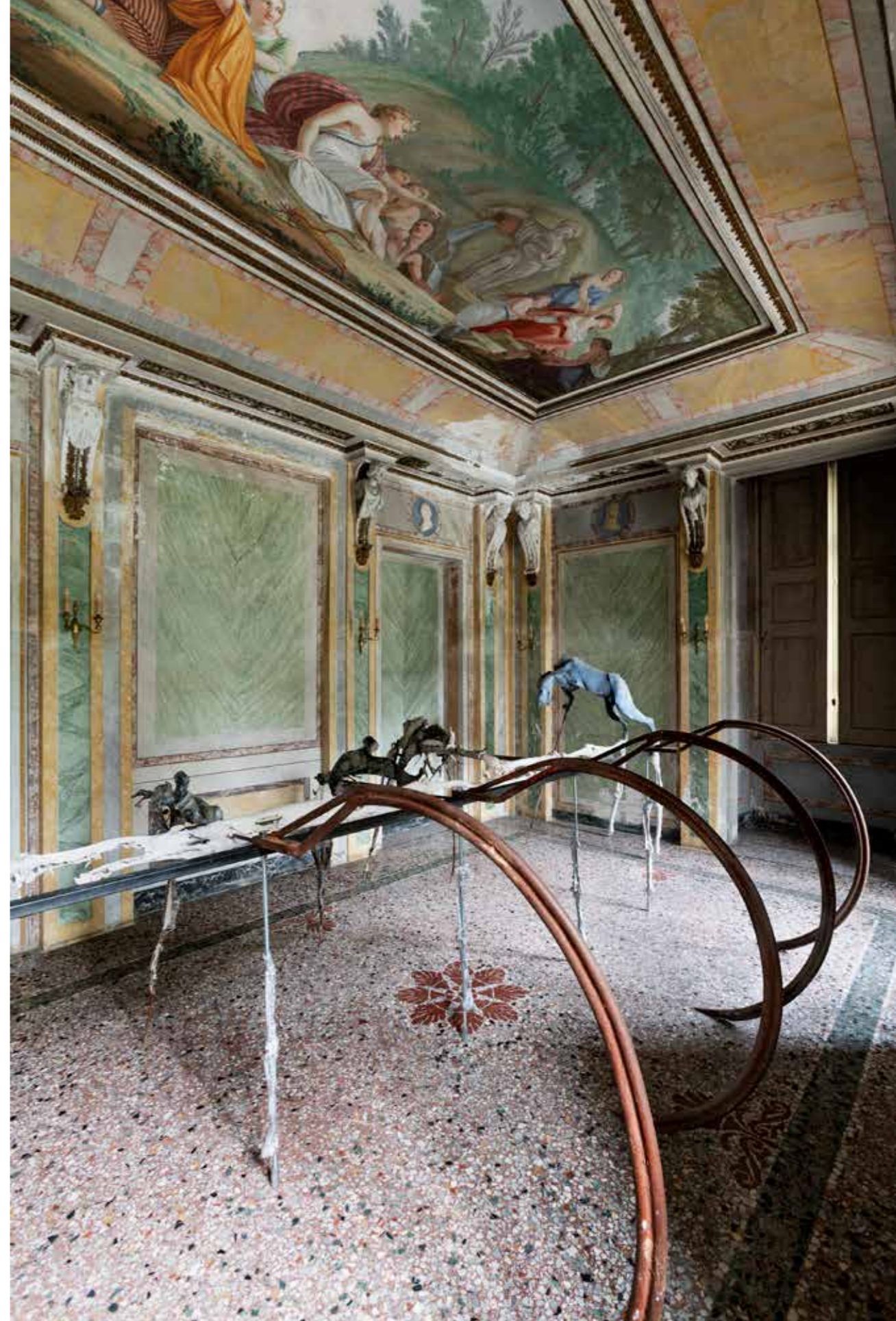
15



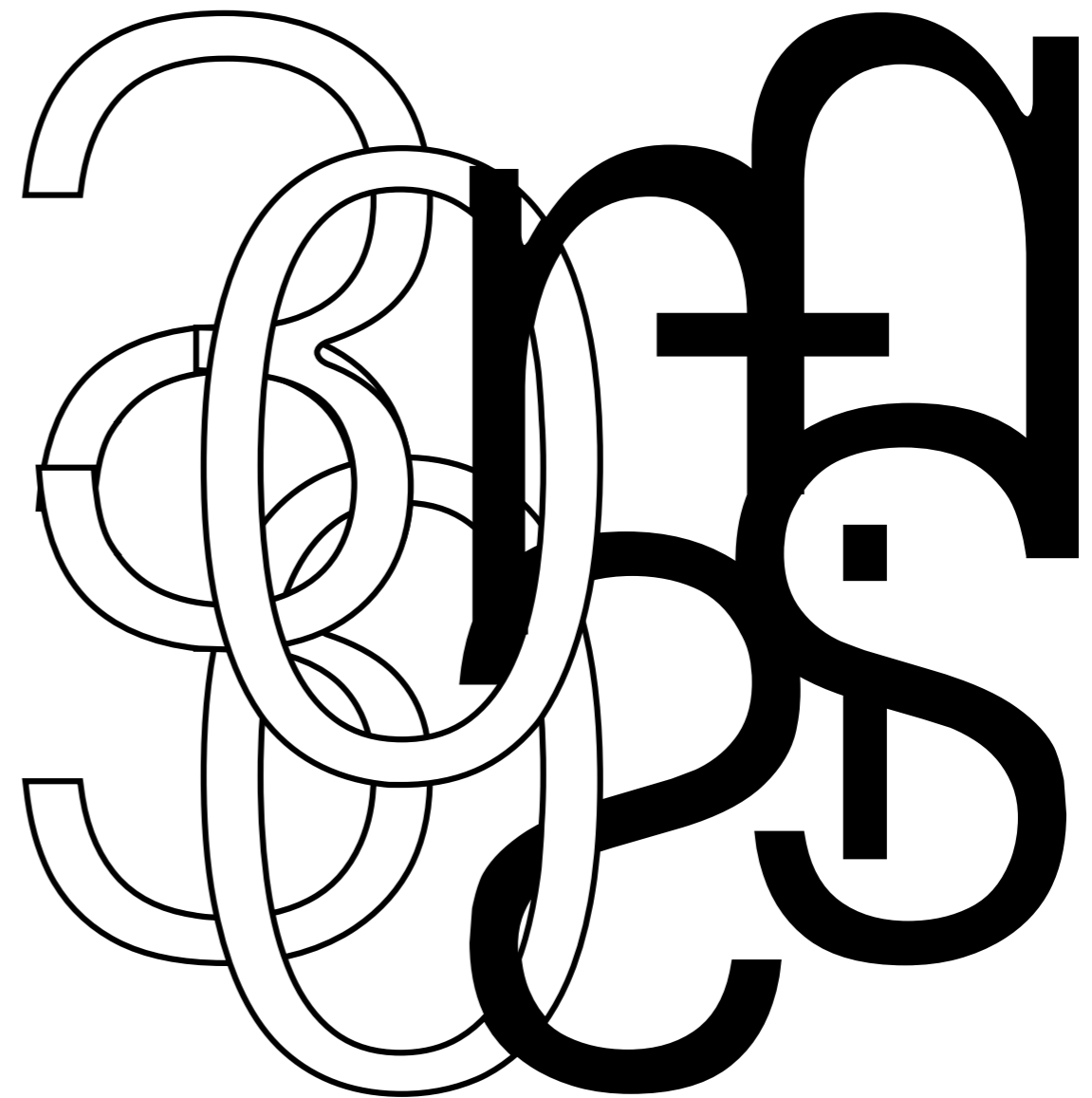
giulia cenci

Melancholia (the older)
Melanchiolla (portion)

24



25



51

intervista
a
giulia cenci

interview
with
giulia cenci



Giulia Cenci, *mud installation view*
IC Villeurbanne, Biennale de Lyon,
2019, courtesy the artist e Spazio A
Pistoia, ph. Blaise Adilon

88

89

sonia d'alto La mostra *Metamorphosis* è il tentativo di raccogliere opere il cui statuto mette in crisi la nozione di categoria, di nomenclatura tecnica o di medium. Si tratta, nella maggior parte dei casi di opere ibride, che alternano tecnologia e tradizione, artigianato e serialità. L'aspetto metamorfico coinvolge la pelle, la superficie, ma non esclude trasformazioni o mutazioni più profonde, come veri e propri passaggi di stato. Questo processo coinvolge il tuo lavoro in modo organico. Organico sia nel senso di relativo al regno animale e vegetale e organico anche nel senso che lo attraversa interamente, in una mutazione o ibridazione continua, in un perpetuo martirio della materia e della forma. Come si articola questo aspetto metamorfico e organico del tuo lavoro dal punto di vista della tecnica e dei materiali che utilizzi?

giulia cenci I mezzi e gli oggetti che formano il mio lavoro possono essere svariati e mutevoli, ho un approccio che spesso oscilla tra ricerca ed intuizione: l'incontro con la realtà, le cose che ci circondano, le informazioni a cui siamo sottoposti costantemente diventano materia e metodo per indagare e pormi domande rispetto a ciò che percepisco come l'habitat che ci ospita e che creiamo, rispetto le regole o dinamiche che ci sono imposte o che ci siamo autoimposti attraverso la struttura della società. Credo che in questo contesto di base, il senso di metamorfosi, cambiamento e spaesamento sia intrinseco, e cerco di far sì che ciò che percepisco e che sento come umano,

it

sonia d'alto The *Metamorphosis* exhibition is an attempt to bring together works whose status challenges the notion of category, technical nomenclature or medium. In most cases, these are hybrid works that alternate between technology and tradition, craftsmanship and seriality. The metamorphic aspect involves the skin, the surface, but does not exclude more profound transformations or mutations, like real transitions of state. This process involves your work in an organic way. Organic both in the sense that it relates to the animal and vegetable kingdoms, and organic also in the sense that it runs through them entirely, in a continuous mutation or hybridisation, in a perpetual martyrdom of matter and form. How is this metamorphic and organic aspect of your work articulated from the point of view of the technique and materials you use?

giulia cenci The things that shape my work can be various and changing. I have an approach that often oscillates between research and intuition: the encounter with reality, the things that surround us, the information to which we are constantly subjected, become the material and method for investigating and questioning what I perceive as the habitat that hosts us and that we create, with respect to the rules or dynamics that are imposed on us or that we have imposed on ourselves through the structure of society. I believe that in this basic context, the sense of metamorphosis, change and disorientation is intrinsic, and I try to ensure that what I perceive and feel as human is not only applied to the work in

en

sia non soltanto applicato al lavoro in termini di 'oggetto' di ricerca, ma anche come mezzo stesso. Questo nel tempo, mi ha dato modo di comprendere che la mia azione come artista, che l'azione dell'uomo come animale che produce e crea, aveva delle forti conseguenze, che l'azione intrinseca del plasmare e del formare qualcosa rispetto ad un resto, porta con sé innumerevoli passaggi, stadi, che assomigliano a tutto ciò che già accade intorno a noi e al di fuori di noi. Che c'è un movimento costante a cui siamo sottoposti, nel quale ci inseriamo, delle volte tentando di essere più veloci, più efficienti, ma anche incoscienti rispetto alle conseguenze che questa rincorsa può avere su noi stessi e su ciò che ci circonda. Penso che sia stata l'osservazione di questi momenti di fallimento, rottura, catastrofe a farmi interessare ai vari stadi che tanto l'umano quanto le cose possano assumere. A voler percepire l'opera non come un oggetto definito, stabile, o come un obiettivo raggiunto, bensì come un costante tentativo, un movimento che oscilla tra l'idea di crescita ed un inevitabile distruzione, che vedo come indissolubile rispetto al concetto di creazione. Questo spesso mi ha portata a voler mettere in discussione tutte quelle che possono essere riconosciute come categorie precise, gerarchie o definizioni, nel tentativo di essere più onesta rispetto a ciò che sto trattando.

^{sd'a} Se penso al tuo lavoro scultoreo penso inevitabilmente ad un'aura archeologica: estetica del frammento,

terms of the 'object' of research, but also as the medium itself. This over time has given me to understand that my action as an artist, that the action of man as an animal that produces and creates, has strong consequences, that the intrinsic action of shaping and forming something with respect to a remainder, brings with it countless steps, stages, that resemble everything that is already happening around us and outside of us. That there is a constant movement to which we are subjected, in which we insert ourselves, sometimes trying to be faster, more efficient, but also unaware of the consequences that this run-up may have on ourselves and on what surrounds us. I think it was the observation of these moments of failure, rupture and catastrophe that made me interested in the various stages-moments that both humans and things can assume. To want to perceive the work not as a defined, stable object, or as a goal achieved, but rather as a constant attempt, a movement that oscillates between the idea of growth and an inevitable destruction, which I see as inseparable from the concept of creation. This has often led me to want to question all those that can be recognised as precise categories, hierarchies or definitions, to be more honest about what I am dealing with.

^{sd'a} When I think of your sculptural work, I inevitably think of an archaeological aura: aesthetics of the fragment, jagged temporality, materiality as ruin. I also think of what Fredric Jameson called 'archaeology of the future', which refers to the utopian desires of sci-fi

90

91

temporalità frastagliata, materialità come rovina. Penso anche a quella che Fredric Jameson ha definito "archeologia del futuro", con la quale si riferisce ai desideri utopici delle narrazioni sci-fi. L'utopia, infatti, nell'essere fuori luogo si colloca in non-tempo, fatto essenzialmente di futuro. Similmente a quello che costituisce una traccia: un'aporia che appartiene al presente e all'assente. I tuoi habitat installativi appartengono forse a questo desiderio per il futuro e per la traccia. Nonostante l'utopia mutui in distopia, e a sua volta quest'ultima diventi realtà – se pensiamo agli imminenti disastri ecologici. I tuoi scenari scultorei sono plausibili o remoti?

^{gc} Non sono sicura che si tratti di scenari. Quando inizio a costruire un lavoro, un'installazione, non penso alla realizzazione di qualcosa di ipotetico ma piuttosto cerco di portare sullo stesso piano e trattare con le stesse dinamiche, oggetti e materie che apparentemente appartengono a sfere temporali diverse, ad ambienti e origini diverse, a specie e categorie opposte. Lo faccio proprio per tentare di annullare quelle definizioni e quei limiti, quelle gerarchie di cui abbiamo parlato prima. Questo avviene anche nel momento in cui anziché utilizzare le cose nella loro completezza, le uso parzialmente, in modo frammentario. Non si tratta solo di "resto" ma della possibilità che queste cose, una volta incomplete, abbiano ancora una chance di aggregarsi e ricostruire qualcosa di nuovo, magari informe,

narratives. Utopia, in fact, in being out of place, is placed in non-time, made essentially of the future. Like what constitutes a trace: an aporia that belongs to the present and the absent. Your installation habitats perhaps belong to this desire for the future and for the trace. Even though utopia mutates into dystopia and dystopia becomes reality – if we think of the impending ecological disasters. Are your sculptural scenarios plausible or remote?

^{gc} I'm not sure that these are scenarios. When I start to build a work, an installation, I don't think of the realisation of something hypothetical, but rather I try to bring on the same level and treat with the same dynamics, objects and materials that apparently belong to different temporal spheres, to different environments and origins, to opposite species and categories. I do this precisely in order to try to erase those definitions and limits, those hierarchies we spoke of earlier. This also happens when, instead of using things in their entirety, I use them partially, in a fragmentary way. It is not just a question of "remainder" but of the possibility that these things, once incomplete, still have a chance to come together and reconstruct something new, perhaps shapeless, sketchy, approximate, but still a new entity. If the result for many people refers to a possible dystopian or archaeological, even post-archaeological scenario, I think this has to do with an attempt to identify one's own sensations in relation to the time we are living with my work. Personally, I try to talk about this historical

abbozzato, approssimativo, ma pur sempre una nuova entità. Se il risultato per molte persone rimanda ad un eventuale scenario distopico o archeologico, addirittura post archeologico, credo che questo abbia a che fare con un tentativo di immedesimare le proprie sensazioni rispetto al tempo che stiamo vivendo con il mio lavoro. Personalmente cerco di parlare di questo momento storico, del nostro presente, anche mettendo in discussione tanto l'idea di passato quanto di futuro, di confrontarmi e ripensare il tempo, la sua consequenzialità ed ipotetica linearità. In questo senso cerco di inglobare nel medesimo momento diverse opzioni, cose, stadi che tentano di coinvolgere differenti momenti: storici, iconografici, produttivi. Mi interrogo su quei frammenti di accadimenti in cui qualcosa è andato storto rispetto alle aspettative, in cui il volere di evolvere e di migliorare è stato fallimentare, modificando il corso delle cose e la loro evoluzione, la crescita della nostra società e delle sue dinamiche, irreparabilmente. Solo che se guardiamo alla storia alcuni di questi momenti, frammenti di tempo, attimi e accadimenti che avremmo potuto evitare, sono durati mesi, anni, decenni. Non sono stati un errore fugace, una svista, ma delle vere e proprie catastrofi progettate e realizzate sotto il comando di enormi poteri politici ed economici. Se guardo al presente, anche questo non è cambiato e non sta cambiando. Ecco, credo che se parlo di un tempo non parlo di nessun tempo nello

moment, about our present, also questioning the idea of the past as much as the future, to confront and rethink time, its consequentiality and hypothetical linearity. In this sense, I try to incorporate in the same moment different options, things, stages that try to involve different moments: historical, iconographic, productive. I ask myself about those fragments of events in which something has gone wrong with respect to expectations, in which the desire to evolve and improve has failed, modifying the course of things and their evolution, the growth of our society and its dynamics, irreparably. But if we look at history, some of these moments, fragments of time, moments and events that we could have avoided, have lasted months, years, decades. They were not a fleeting error, an oversight, but real catastrophes planned and carried out under the command of enormous political and economic powers. If I look at the present, this too has not changed and is not changing. So, I believe that when I speak of a time, I am not speaking of any specific time, but of the inability of human beings to learn from the archive they have at their disposal as much as from the scientific projections they are constantly analysing. I think of a here and now, but a perpetual one, like a fragment of a tireless and insatiable assembly line, devouring everything at its disposal, uninterruptedly.

^{sd'a} In the last phase of your production you have incorporated elements of agricultural archaeology as well as the leftovers of industrial society. Can you

92

93

specifico, ma dell'incapacità dell'essere umano di imparare dall'archivio che ha a sua disposizione tanto quanto dalle proiezioni scientifiche che costantemente analizza. Penso ad un qui ed ora, ma perpetuo, come un frammento di catena di montaggio instancabile ed insaziabile, che divora tutto quello che ha a sua disposizione, ininterrottamente.

^{sd'a} Nell'ultima fase della tua produzione hai inglobato oltre agli avanzi della società industriale anche elementi di archeologia agricola. Mi parli anche del tuo interesse verso il rurale e di come la sua anatomia fisica e materiale rientra nel tuo lavoro?

^{gc} Nell'ultimo anno ho attivato uno studio stabile nelle campagne di Cortona, a Pietraia, in Toscana. Si tratta della vecchia stalla che era parte dell'azienda agricola di mio padre, e di fatto del luogo in cui sono cresciuta ed ho vissuto fino all'adolescenza. Nel tempo, in modo incostante, sono tornata a lavorare qui, ma solo una permanenza stabile ha influito moltissimo nel lavoro e nella mia percezione di questo luogo; essere tornata dopo più di 15 anni nel luogo in cui di fatto ho iniziato a lavorare. Vivere con tanta distanza esperienze che avevo immagazzinato nel mio background, mi ha fatto riflettere moltissimo, e nell'arco di poco tempo gli oggetti che compongono e modificano questo paesaggio, hanno iniziato velocemente a popolare il mio lavoro. L'agricoltura è molto differente da

also tell me about your interest in the rural and how its physical and material anatomy fits into your work?

^{gc} In the last year I have set up a permanent studio in the countryside around Cortona, in Pietraia, Tuscany. It is the old stable that was part of my father's farm, and in fact the place where I grew up and lived until I was a teenager. Over time, I have returned to work here in an erratic way, but only a stable stay has had much influence on my work and my perception of this place; to be back after more than 15 years in the place where I started working. To live with such a distance experiences that I had stored in my background made me think a lot, and within a short time the objects that compose and modify this landscape quickly began to populate my work. Agriculture is very different from what you might imagine if you do not live it. Nature here, or intensively cultivated places in general, are no less artificial than a large factory or a warehouse teeming with delivery men. Between the metallic and shiny rows of vines, pulled taut, on which vines or olive groves grow, there are small figures, inhabitants who ensure the best development. They too become anonymous and serial in the vastness of the hectares that extend geometrically for mass production and dedicated to the export of enormous quantities of product. The countryside is noisy, machines beat, dig and eviscerate the land constantly. Crops are matters of political and economic treaties, agreements and bureaucracy that change the selection of when, how much and where to grow

quello che si può immaginare se non la si vive. La natura qui, o in generale i luoghi intensamente coltivati, non sono meno artificiali di una grande fabbrica o un magazzino brulicante di fattorini. Tra i filari metallizzati e lucenti, tirati in tensione, su cui crescono vigne o uliveti, ci sono piccole figure, abitanti che ne assicurano il migliore sviluppo. Anche loro diventano anonimi e seriali nella vastità degli ettari che si estendono in modo geometrico per produzioni di massa e dedicate ad esportazioni di enormi quantità di prodotto. La campagna è rumorosa, le macchine battono, scavano, sviscerano la terra in modo costante. Le colture sono questioni di trattati politici ed economici, di accordi e burocrazia che ne modifica la selezione di quando, quanto e dove coltivare cosa. Alcune terre sono sfruttate a tal punto da divenire improduttive. Ci sono macchine, macchinari, ferro e rumore ovunque, gli agricoltori se la prendono con la fauna 'selvatica' che distrugge i loro raccolti, che però è anch'essa il risultato di scelte sbagliate, burocrazia spicciola, disattenzione verso gli equilibri che nei secoli e negli anni sono stati modificati per ottenere benefici a breve termine. C'è rumore di motore, motore, motore (Diesel, una maledizione). Questi forti contrasti non potevano che divenire materiale di lavoro. In qualche modo stavo già parlando di questioni simili, ma tornare in questo posto ha ampliato molto la gamma di oggetti da usare, l'idea di vastità e grandezza che può esserci dietro al prodotto oltre che industriale anche agricolo, la percezione

what. Some lands are exploited to the point of becoming unproductive. There are machines, machinery, iron and noise everywhere, farmers are angry with the 'wild' fauna that destroys their crops, which is also the result of wrong choices, petty bureaucracy, disregard for the balances that have been altered over centuries and years to obtain short-term benefits. There is the sound of engine, engine, engine (Diesel, a curse). These strong contrasts could only become work material. In some ways I was already talking about similar issues, but coming back to this place has greatly expanded the range of objects to be used, the idea of the vastness and grandeur that can be behind the industrial as well as the agricultural product, the perception of the violence that is exercised towards everything around us: sometimes it seems to me that everything is worn down in an irreparable way, when a surface is attacked to such an extent that it is taken away from the dynamics that by nature could guarantee its production (minor, but prolonged in time), when the worker is replaced by mechanised production, reducing him to a mere observer or casual worker, whose contact with what is growing becomes distant, inconstant and necessarily less involved, or when I realise that there is no water, that the drought devours the land two months earlier than when I was a girl, but I have to live it in a normal, pragmatic way, because this too is part of our time. What I can observe here resembles a synthesis of what interests me about reality.

sd'a The transitions of state and the

94

95

della violenza che viene esercitata verso tutto ciò che ci circonda: alle volte mi sembra che tutto venga logorato in modo irreparabile, nel momento in cui una superficie viene aggredita a tal punto dal sottrarla alle dinamiche che per natura potrebbero garantirne la produzione (minore, ma prolungata nel tempo), nel momento in cui l'operaio viene sostituito a produzioni meccanizzate, riducendolo ad un mero osservatore o lavoratore saltuario, il cui contatto con ciò che sta crescendo diviene distante, incostante e necessariamente meno coinvolto, o quando mi accorgo che non c'è acqua, che la siccità divora la terra con due mesi in anticipo rispetto a quando ero ragazzina, ma devo viverla in modo normale, pragmatico, poiché anche questo fa parte del nostro tempo. Quello che posso osservare qui assomiglia ad una sintesi di ciò che mi interessa della realtà.

sd'a I passaggi di stato e l'aspetto metamorfico delle tue sculture si basano su processi microscopici e molecolari della materia. Inconscio e coscienza si solidificano in una plasticità informe, che si misura con i vuoti dello spazio con cui essa si costruisce. La teorica femminista Karen Barad afferma che nella fisica quantistica il vuoto è il luogo in cui si creano le particelle; c'è un'inseparabilità tra il vuoto e la materia. Le tue operazioni di calco della materia, di uso interstiziale della resina, di costruzione e decostruzione di membrane materiche, sembrano un atto di riappropriazione da parte

metamorphic aspect of your sculptures are based on the microscopic and molecular processes of matter. Unconscious and consciousness solidify into an in-form plasticity, which is measured by the voids of the space with which it is constructed. Feminist theorist Karen Barad states that in quantum physics, the void is the place where particles are created; there is an inseparability between the void and matter. Your operations of moulding matter, of interstitial use of resin, of construction and deconstruction of material membranes, seem to be an act of re-appropriation by small entities of matter that manifest themselves in disfigured fragments. Returning to the utopia and archaeology of the future theorised by Jameson, you refer to numerous texts of feminist sci-fi, with which it is possible to imagine a social sphere that re-shapes social relations outside the capitalist relations of production and society. Is that utopian desire for a re-appropriation of the earth, the territory, the habitat, by matter perhaps present in your work? I am also thinking of the misunderstandings between man's actions and nature, of the reparations made to animals, when you reproduce cocks, wolves, carps... what is your relationship with these elements and creatures?

gc The questions you ask are certainly central to my work, quantum physics fascinates me enormously even though I often feel almost incapable of understanding it, it is as if by reading about it, I discover a certain visual clarity.

di piccole entità della materia che si manifestano in lacerti sfigurati. Ritornando all'utopia e archeologia del futuro teorizzati da Jameson, si fa riferimento a numerosi testi di sci-fi femminista, con cui è possibile immaginare una sfera sociale che rimodella i rapporti sociali al di fuori dei rapporti capitalistici della produzione e della società. Nel tuo lavoro è forse presente quel desiderio utopico? di una riappropriazione della terra, del territorio, dell'habitat, da parte della materia? Penso anche alle incomprensioni tra i gesti dell'uomo e la natura, penso alla riparazione nei confronti degli animali, quando riproduci cavalli, lupi, carpe... qual è il rapporto che intrattieni con questi elementi e con queste creature?

gc Le questioni che mi poni sono sicuramente centrali nel mio lavoro, la fisica quantistica mi affascina enormemente anche se spesso quasi mi sento incapace di comprenderla, è come se leggendo a riguardo, scopriessi una certa chiarezza visiva. Mi sembra di enorme importanza capire che tutto in qualche modo è connesso, che ciò che chiamiamo vuoto sia un tipo di materia che non riusciamo a vedere chiaramente, ma che sia materia, e per questo spesso tento di evidenziarla. Per di più, la scultura in sé per sé lavora proprio su questo, come ogni disciplina che indaga gli aspetti metafisici e spirituali del nostro essere. Non so se si tratta di utopie: il virtuale, la connessione tramite *devices* che spesso associamo al nostro corpo, ci rendono capaci di connetterci in modi

It seems to me of enormous importance to understand that everything is somehow connected, that what we call void is a kind of matter that we cannot see clearly, but that it is matter, and for this reason I often try to highlight it. What is more, sculpture in itself works on this, as does any discipline that investigates the metaphysical and spiritual aspects of our being. I do not know if these are utopias: the virtual, the connection through devices that we often associate with our bodies, making us able to connect in different ways, often unsettles me and yet there is something extremely fascinating about seeing ourselves constantly attached to cables, devices, that somehow amplify our experiences, and add structure to our bodies that otherwise would not be so different from the body of any other animal on the planet. Perhaps this is why the animal kingdom has become so important in my work, these still wild relatives remind me of a stage in our bodies that predates contemporary civilisation. I see in the wild animal a kind of memory but at the same time an extension of our system: the animals I choose are almost always the wild ancestors of our pets: wolves for dogs, lynxes for cats and so on. These are animals that have been independent and distant from us, but in the evolutionary process, as well as coming closer, they have been selected and chosen to become products. In my work with these forms that retain some form of wildness, there is an attempt to investigate bodies that are in the process of being mixed with the system and structures that surround us: with the lines, infrastructures, debris, leftovers

96

97

diversi, spesso mi inquieta eppure c'è qualcosa di estremamente affascinante nel vederci costantemente attaccati a cavi, dispositivi, che in qualche modo amplificano le nostre esperienze, ed aggiungono struttura al nostro corpo che altrimenti non sarebbe poi tanto diverso dal corpo di qualsiasi altro animale sul pianeta. Forse per questo motivo il regno animale è divenuto così importante nel mio lavoro, questi parenti ancora selvatici mi ricordano uno stadio del nostro corpo precedente alla civiltà contemporanea. Vedo nell'animale selvatico una sorta di ricordo ma allo stesso tempo un'estensione del nostro sistema: gli animali che scelgo sono quasi sempre gli antenati selvatici dei nostri animali da compagnia: i lupi per i cani, le linci per i gatti e così via. Si tratta di animali che sono stati indipendenti e lontani da noi, ma che nel processo evolutivo, oltre ad essersi avvicinati, sono stati selezionati e scelti fino a diventare dei veri e propri prodotti. Nel mio lavorare con queste forme che trattengono una qualche forma di selvatico, c'è un tentativo di indagare dei corpi in procinto di essere mescolati al sistema e alle strutture che ci circondano: alle linee, infrastrutture, detriti, avanzi delle nostre città, delle nostre costruzioni e dei nostri dispositivi, c'è la volontà di mescolare momenti evolutivi diversi, specie diverse e presupporre degli scambi sia temporali che genetici che non sono mai avvenuti. Specie estinte sono mescolate ad alcune già esistenti, abitanti del mare sono mescolati a mammiferi fortemente legati all'uomo, nelle ultime

of our cities, our constructions and our devices, there is a desire to mix different evolutionary moments, different species and to presuppose both temporal and genetic exchanges that have never taken place. Extinct species are mixed with already existing ones, sea dwellers are mixed with mammals strongly related to humans, in the last sculptures pseudo-animal species impersonate gestures that are typical of human beings and their attempt to dominate other species, including an old dog that leads a quadruped on a leash whose nape develops a human face. But his legs are made of human bones, he wears a hat and glasses. There is no longer master or submissive, as far as I am concerned, once again, everything is put into discussion.

sd'a A recurring element in your work is the tension between bodies and space, between matter and the environment, which you translate into warlike iconography. It seems to be the fall of creatures, of alien bodies that animate an apocalyptic vision, where one culture is carrying out its battle to bend another... it also seems that this iconography feeds on the tension between mimesis and improvisation and the contradictions implicit in this relationship. How did you decide to intervene in the Cabinet Room at Villa Olmo? How will the work develop on site?

gc The work will involve the entire frescoed room with an installation composed of various mechanical objects and sculptures, a sort of skeleton poised

sculture delle specie pseudo animali impersonificano gesti che sono propri dell'essere umano e del suo tentativo di predominanza rispetto alle altre specie, incluso un anziano cane che porta al guinzaglio un quadrupede la cui nuca sviluppa un volto umano. Ma le sue gambe sono fatte di ossature umane, porta un cappello ed occhiali da vista. Non c'è più padrone né sottomesso, per quanto mi riguarda, ancora una volta, tutto è messo in discussione.

sd'a Un elemento ricorrente nel tuo lavoro è la tensione esistente tra i corpi e lo spazio, tra la materia e l'ambiente, che traduci attraverso iconografie bellicose. sembra la caduta di creature, di corpi alieni che animano una visione apocalittica, dove una cultura sta compiendo la sua battaglia per piegarne un'altra... sembra anche che questa iconografia si nutra della tensione tra mimesis e inverosimiglianza e delle contraddizioni implicite in questo rapporto. Come hai deciso di intervenire nella Sala Gabinetto di Villa Olmo? Come si svilupperà l'opera *in situ*?

gc Il lavoro coinvolgerà l'intera stanza affrescata con un'installazione composta da vari oggetti meccanici e sculture, una sorta di scheletro in bilico tra l'anatomico e l'architettonico, che costruisce un micro paesaggio, all'interno del quale una figura bipede sosta in una posa antropomorfa. L'elemento principale proviene proprio da un pezzo agricolo, una sorta di grande estirpatore le cui componenti mi hanno immediatamente ricordato

between the anatomical and the architectural, which builds a micro landscape, in which a bipedal figure pauses in an anthropomorphic pose. The main element comes from an agricultural piece, a sort of large grubber whose components immediately reminded me of a large rib cage. From these elements I developed a structure, which vaguely reminds me of a cage, but keeps strong the idea of agricultural industry, reproduction and seriality. The legs that support it are made of metal, car parts and vine shoots, the surface of which is covered by a fine membrane. All in all, it is a rather hybrid, self-supporting object, which on the one hand seems to be a separate element, but on the other hand guides and leads the viewer through space, encompassing or caging him according to his movements. The ensnared figure is made up of wolf and human parts, its pose is curved, hanging, it helps itself to a stick that supports it, and these same lines run through the whole installation, where both legs and supports are necessary to keep the elements in space. I wanted to try to integrate in a strongly industrial piece a component that spoke of singularity, of the individual, a figure that despite the serial reproduction tries to emerge with a sort of personality, in this case with a strong weakness. It will also be about this, trying to make the individual survive in a habitat where there seems to be no room for a subjective and personal experience.

98

99

una grande gabbia toracica. Da questi elementi ho sviluppato una struttura, che vagamente può ricordare una gabbia, ma mantiene forte l'idea di industria agricola, riproduzione e serialità. Le gambe che la sostengono sono costituite da metallo, parti di automobile e tralci di vite, la cui superficie è coperta da una fine membrana. Nel complesso si tratta di un oggetto piuttosto ibrido, autoportante, che se da un lato può sembrare un elemento a sé, d'altra parte guida e conduce lo spettatore nello spazio, inglobandolo o ingabbiandolo a seconda dei movimenti. La figura che vi rimane incastrata è formata da parti di lupo e umani, la sua posa è ricurva, pendente, si aiuta con un bastone che lo sostiene, e queste stesse linee ripercorrono l'intera installazione, in cui continue gambe e sostegni sono necessari a mantenere gli elementi nello spazio. Volevo tentare di integrare in un pezzo fortemente industriale una componente che parlasse di singolarità, di individuo, una figura che nonostante la riproduzione seriale tenta di emergere con una sorta di personalità, in questo caso con una forte debolezza. Si tratterà anche di questo, tentare di far sopravvivere l'individuo all'interno di un habitat in cui sembra non esserci spazio per un'esperienza soggettiva e personale.

maria therese alves

Maria Theresa Alves (San Paolo, 1961) vive e lavora tra Berlino e Napoli. Nel 2017 ha vinto il premio *Vera Lista*. La traiettoria artistica di Maria Thereza Alves è inseparabile dal suo attivismo politico, sia esso a favore dell'ecologia, dei diritti delle minoranze indigene o delle lotte territoriali e decolonizzanti. Tra le mostre personali: IAC – Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne), Parsons – The New School of Design (New York), CAAC – Centre Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville), Musée d'Histoire de Nantes – Château des Ducs de Bretagne, e tra le mostre collettive: Manifesta 7 (Trento), Serpentine Gallery (London), (d)OCUMENTA 13 (Kassel), Bétonsalon (Paris), Crac Alsace, Jewish Museum (Berlin), 3rd Guangzhou Triennial, 29th Sao Paulo Biennial. Il suo lavoro fa parte di prestigiose collezioni come Centre National des Arts Plastiques (Paris), National Gallery of Canada (Ottawa), Heather & Anthony Podesta (Washington D.C., Collection vidéo Seine-Saint-Denis, Collection de la Province de Hainaut (Charleroy).

Maria Theresa Alves (São Paulo, 1961) lives and works between Berlin and Naples. In 2017 she won the Vera Lista prize. Maria Thereza Alves' artistic trajectory is inseparable from her political activism, whether in favour of ecology, indigenous minority rights or territorial and decolonising struggles. Solo exhibitions include: IAC – Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne), Parsons – The New School of Design (New York), CAAC – Centre Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville), Musée d'Histoire de Nantes – Château des Ducs de Bretagne, and group exhibitions: Manifesta 7 (Trento), Serpentine Gallery (London), (d)OCUMENTA 13 (Kassel), Bétonsalon (Paris), Crac Alsace, Jewish Museum (Berlin), 3rd Guangzhou Triennial, 29th Sao Paulo Biennial. Her work is part of prestigious collections such as Centre National des Arts Plastiques (Paris), National Gallery of Canada (Ottawa), Heather & Anthony Podesta (Washington D.C., Collection vidéo Seine-Saint-Denis, Collection de la Province de Hainaut (Charleroy).

marwa arsanios

Marwa Arsanios (Washington DC, 1978), vive e lavora tra Berlino e Beirut. È stata oggetto di mostre personali al Beirut Art Center (2017), all'Hammer Museum, Los Angeles (2016), Witte de With, Rotterdam (2016), Kunsthalle Lissabon, Lisbona (2015) e Art in General, New York (2015). Il suo lavoro è stato anche esposto in diverse mostre collettive, all'XI Biennale di Berlino (2020), I Triennale di Architettura di Sharjah (2019), SF Moma (2019), Biennale di Sharjah 14 (2019), I Biennale di Varsavia (2019), Nottingham Contemporary, Regno Unito (2017), Museo Surssock, Beirut (2016), Museo Ludwig, Colonia (2016), Biennale di Salonicco (2015); Home Works Forum, Ashkal Alwan, Beirut (2010, 2013, 2015), New Museum, New York (2014), LV Biennale di Venezia (2013), M HKA, Anversa (2013), In Other Words, nGbK, Berlino (2012) e XII Biennale di Istanbul (2011), tra gli altri. Le proiezioni dei suoi video hanno avuto luogo al FID di Marsiglia (2019), tiff Toronto (2019), Centre Georges Pompidou, Parigi (2011, 2017), Festival Internazionale del Cinema di Berlino (2010, 2015) e e-flux storefront, New York (2009). Ha ricevuto il *Prix Georges de Beauregard International*, FID Marsiglia (2019), il premio speciale del Pinchuk Future Generation Art Prize (2012) ed è stata nominata per il Paulo Cunha e Silva Art Prize (2017) e per il premio della Fondazione Han Nefkens (2014). È stata borsista presso Akademie Schloss Solitude, Stoccarda, Germania (2014) e Tokyo Wonder Site, *Tokyo Arts and Space* (2010). È co-fondatrice di 98weeks Research Project. Il suo lavoro fa parte di collezioni internazionali come Walker Art Center, Minneapolis; SF MoMA, San Francisco; Barjeel Art Foundation, Sharjah; Lewben Art Foundation, Vilnius; Kadist, Parigi; CNAP, Parigi; Sharjah Art Foundation, Sharjah.

Marwa Arsanios (Washington DC, 1978) lives and works between Berlin and Beirut. She has been the subject of solo exhibitions at the Beirut Art Center (2017), Hammer Museum, Los Angeles (2016), Witte de With, Rotterdam (2016), Kunsthalle Lissabon, Lisbon (2015) and Art in General, New York (2015). Her work has also been shown in several group exhibitions, at the 11th Berlin Biennale (2020), 1st Sharjah Architecture Triennial (2019),

SF Moma (2019), Sharjah Biennale 14 (2019), First Warsaw Biennale (2019), Nottingham Contemporary, UK (2017), Maxxi Museum, Rome (2017), Surssock Museum, Beirut (2016), Ludwig Museum, Cologne (2016), Thessaloniki Biennale (2015); Home Works Forum, Ashkal Alwan, Beirut (2010, 2013, 2015), New Museum, New York (2014), 55th Venice Biennale (2013), M HKA, Antwerp (2013), In Other Words, nGbK, Berlin (2012) and 12th Istanbul Biennale (2011), among others. Screenings of his videos have taken place at FID Marseille (2019), tiff Toronto (2019), Centre Georges Pompidou, Paris (2011, 2017), Berlin International Film Festival (2010, 2015) and e-flux storefront, New York (2009). She received the "Prix Georges de Beauregard International", FID Marseille (2019), the special prize of the Pinchuk Future Generation Art Prize (2012) and was nominated for the Paulo Cunha e Silva Art Prize (2017) and the Han Nefkens Foundation Prize (2014). She was a fellow at Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany (2014) and Tokyo Wonder Site, Tokyo Arts and Space (2010). She is co-founder of 98weeks Research Project. Her work is part of international collections such as Walker Art Center, Minneapolis; SF MoMA, San Francisco; Barjeel Art Foundation, Sharjah; Lewben Art Foundation, Vilnius; Kadist, Paris; CNAP, Paris; Sharjah Art Foundation, Sharjah.

daniel buren

Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938), dopo aver completato la sua istruzione superiore, si iscrive all'École des Métiers d'Art di Parigi. Dal dicembre 1966 al settembre 1967, Buren forma un'associazione con i pittori Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni per una serie di manifestazioni collettive che dovevano sconvolgere le pratiche artistiche dell'epoca e denunciare l'obsolescenza degli spazi espositivi in Francia. A metà degli Anni Sessanta, Buren inizia a creare dipinti che mettono radicalmente in discussione ed esplorano l'economia dei media utilizzati nel suo lavoro e la relazione tra sfondo (mezzo di supporto) e forma (pittura). Il suo 'strumento visivo' si basa sull'uso di strisce alternate, che gli permettono di rivelare i dettagli significativi del sito in cui sta lavorando, impiegandoli in strutture

specifiche, e a volte complesse, a metà strada tra pittura, scultura e architettura. Le sue opere *in situ* giocano con i punti di vista, gli spazi, i colori, la luce, il movimento, l'ambiente circostante, gli angoli o le proiezioni, acquisendo la loro forza decorativa trasformando radicalmente i luoghi. Incisivo, critico e impegnato, il lavoro di Buren è in continuo sviluppo e diversificazione, e non manca mai di stimolare commenti, ammirazione e disaccordo. Nel 2007 ha ricevuto il *Premium Imperiale* per la pittura a Tokyo, in Giappone. Buren è uno degli artisti più attivi e acclamati sulla scena artistica internazionale di oggi, e il suo lavoro è stato esposto nelle principali gallerie e musei, e in una vasta gamma di siti in tutto il mondo.

Daniel Buren (Boulogne–Billancourt, 1938), after completing his secondary education, he enrolled in the École des Métiers d'Art in Paris. From December 1966 to September 1967, Buren forms an association with painters Olivier Mosset, Michel Parmentier and Niele Toroni for a series of collective manifestations that were to upset the artistic practices of the time and denounce the obsolescence of exhibition spaces in France. In the mid 60's, Buren began to create paintings that radically questioned and explored the economy of the media used in his work and the relationship between background (support medium) and form (painting). His 'visual tool' is based on the use of alternating stripes, which let him reveal the significant details of the site where he is working, by employing them in specific, and at times complex, structures lying somewhere between painting, sculpture and architecture. His in-situ works play with points of view, spaces, colours, light, movement, the surrounding environment, angles or projections, acquiring their decorative force by radically transforming the sites. Incisive, critical and engaged, Buren's work is in a continual state of development and diversification, and never fails to stimulate comment, admiration and disagreement. In 2007, he received the *Premium Imperiale* for Painting in Tokyo, Japan. Buren is one of the most active and acclaimed artists on the international art scene today, and his work has been shown in leading galleries and museums, and in a wide range of sites around the world.

giulia cenci

Giulia Cenci (Cortona, 1988) vive e lavora tra Amsterdam e la Toscana. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti (Bologna), all'Accademia di St. Joost (Den Bosch–Breda) e De Ateliers (Amsterdam). Nel 2019 ha tenuto una mostra personale alla Kunst Merano Arte, ha vinto il *Baloise Art Prize* per il suo progetto con SpazioA ad *Art Basel Statements* e ha partecipato alla *Young International Creation* alla IAC (Villeurbanne), evento parallelo della XV Biennale di Lione. Nel 2020 ha vinto, con l'opera *lento–violento (defeated)* il *MAXXI BVLGARI PRIZE* al Museo MAXXI di Roma e ha partecipato ad altre mostre personali: *fango*, SpazioA, Pistoia; *Giulia Cenci*, curata da Marie–Noëlle Farcy, MUDAM (Lussemburgo). Una selezione di mostre passate include: SpazioA Pistoia, Italia (2017, 2014, 2013), Carreras Mugica (Hall), Bilbao Spagna (2017), De Ateliers, Amsterdam, NL (2017), Ausgewählte Gruppenausstellungen: XV Biennale di Lione a cura di Palais de Tokyo, Museo Novecento, Firenze (2018), Museo Palazzo Fortuny, Venezia (2018), Fondazione Baruchello, Roma (2018).

Giulia Cenci (Cortona, 1988) lives and works between Amsterdam and Tuscany. She studied at the Academy of Fine Arts (Bologna), the Academy of St. Joost (Den Bosch–Breda) and De Ateliers (Amsterdam). In 2019 she had a solo exhibition at Kunst Merano Arte, won the *Baloise Art Prize* for her project with SpazioA at *Art Basel Statements* and participated in Young International Creation at the IAC (Villeurbanne), a parallel event of the 15th Lyon Biennale. In 2020 she won the *MAXXI BVLGARI PRIZE*, with the work *lento–violento (defeated)*, at the MAXXI Museum in Rome and has been featured in other solo exhibitions: fango, SpazioA, Pistoia,IT; *Giulia Cenci*, curated by Marie–Noëlle Farcy, MUDAM, Luxembourg. A selection of past exhibitions includes: SpazioA Pistoia, Italy (2017, 2014, 2013), Carreras Mugica (Hall), Bilbao Spain (2017), De Ateliers, Amsterdam, NL (2017), Ausgewählte Gruppenausstellungen: 15th Lyon Biennale curated by Palais de Tokyo, Museo Novecento, Florence (2018), Museo Palazzo Fortuny, Venice (2018), Fondazione Baruchello, Rome (2018).

maurizio donzelli

Maurizio Donzelli (Brescia, 1958) vive e lavora a Brescia. Ha insegnato per sette anni Teoria della Percezione e Psicologia del colore all'Accademia delle Belle Arti Santa Giulia di Brescia. Realizza disegni, dipinti, tessuti, sculture e installazioni attraverso i quali cerca il punto d'incontro tra il mondo reale, la nostra percezione di esso e le sue rappresentazioni artistiche. Il suo approccio al fare arte è radicato in considerazioni filosofiche sulla natura della percezione e su come fenomeni visivi come il colore, le immagini e l'arte stessa influenzino il nostro modo di vedere e comprendere la realtà. Considera il disegno sia una ricerca intellettuale che tecnica, ed è centrale nella sua pratica. Nel lavoro di Donzelli ci sono anche gli specchi, che lui vede come simboli del processo di percezione. Con la loro simultanea capacità di riflettere e distorcere, essi riflettono anche la nostra variabile e inevitabilmente inesatta comprensione del mondo circostante. In una serie, Donzelli ha stratificato lastre di vetro lenticolare su disegni ad acquerello; le opere sembrano spostarsi e distorcersi al passaggio degli spettatori.

Maurizio Donzelli (Brescia, 1958) lives and works in Brescia. He taught for seven years Theory of Perception and Psychology of Color at the Accademia di Belle Arti Santa Giulia in Brescia. He produces drawings, paintings, textiles, sculptures, and installations through which he seeks the meeting point of the real world, our perception of it, and its artistic representations. His approach to making art is rooted in philosophical considerations of the nature of perception, and how visual phenomena such as color, images, and art itself affect the way we see and understand reality. He considers drawing both an intellectual and technical pursuit, and it is central to his practice. Donzelli's work also features mirrors, which he sees as symbols of the process of perception. With their simultaneous ability to reflect and distort, they also mirror our own variable and inevitably inexact comprehension of the surrounding world. In one series, Donzelli layered sheets of lenticular glass over watercolor drawings; the works appear to shift and distort as viewers pass by them.

114

115

hans–peter feldmann

Hans–Peter Feldmann è un collezionista abitudinario che si appropria di immagini scoperte e di oggetti effimeri di uso quotidiano e non descrive sé stesso come un artista. Le sue opere hanno una semplicità estetica e concettuale. Un interesse per il linguaggio formale della tipologia è giocato in assemblaggi pittorici di cose trascurate e mondane: fragole, scarpe, donne sedute in dipinti, labbra, romantici paesaggi marini, fotografie floreali *kitsch*. Il suo gioco spiritoso con l'estetica tradizionale vede collezioni di dipinti classici di nudi e ritratti imbrattati con croci nere, nasi rossi e occhi incrociati. Feldmann bypassa intenzionalmente le regole del mercato dell'arte e dell'alta cultura realizzando opere non firmate, non datate e in edizioni illimitate. Allo stesso modo, le sue opere d'arte e le sue mostre rimangono senza titolo, permettendo così alle opere di parlare da sole. Hans–Peter Feldmann is a compulsive collector and appropriator of found images and everyday ephemera. He would not describe himself as an artist. His works have an aesthetic and conceptual simplicity. An interest in the formal language of typology is played out in pictorial assemblages of the overlooked and mundane, strawberries, shoes, seated women in paintings, lips, romantic seascapes, *kitsch* floral photography. His witty play with traditional aesthetics sees collections of classical paintings of nudes and portraits daubed with black crosses, red noses and cross–eyes. Feldmann intentionally bypasses the rules of the art market and high culture by making unsigned, undated works and limitless editions. Similarly, his artworks and exhibitions remain untitled, thereby allowing the works to speak for themselves.

gianfranco ferroni

Gianfranco Ferroni (Livorno, 1927 – Bergamo, 2001), dopo aver compiuto gli studi al liceo scientifico di Ancona, si è dedicato da autodidatta alla pittura, esordendo nel 1955 a Milano con opere di un realismo intimamente venato di esistenzialismo e segnato da un profondo impegno umano e politico. Emerso tra i protagonisti della Nuova Figurazione, Ferroni ha proseguito la

sua ricerca, sempre in ambito figurativo, sperimentando inediti modi espressivi e ottenendo importanti riconoscimenti, tra cui il premio Presidente della Repubblica assegnatogli nel 1993 dall'Accademia di San Luca. Gianfranco Ferroni muore a Bergamo il 12 maggio del 2001. L'anno seguente, con la regia di Elisabetta Sgarbi, viene realizzato il mediometraggio *La notte che si sposta – Gianfranco Ferroni*, presentato alla cinquantanovesima Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Autore anche di numerosi disegni e incisioni che spesso anticipano le soluzioni dei dipinti, Ferroni negli anni Sessanta ha risolto la propria ricerca in immagini scomposte, espressione di un realismo violento che ha trovato nei lividi paesaggi urbani, nei ritratti o nelle scene d'interno i temi più congeniali (*Interno con tavolo di giorno*, 1959, collezione privata; *Memoria d'ebreo*, 1963–64, collezione privata). In seguito, l'artista si è gradualmente rivolto a soggetti più intimi e quotidiani che ha riprodotto con oggettività scarna e disadorna o, talvolta, trasfigurata dalla memoria (*Attrezzi e scultura*, 1983, Conegliano, Galleria comunale d'arte moderna in Palazzo Sarcinelli; *Alcuni oggetti sul tavolino*, 1993, collezione privata). Le sue opere sono state presentate in diverse edizioni della Biennale di Venezia (1958, 1964, 1968, 1982) e della Quadriennale di Roma (1959, 1965, 1972), in rassegne quali *Nuove prospettive della giovane pittura italiana* (Bologna, 1962) e *Realismo esistenziale. Momenti delle vicende dell'arte italiana* (Milano, 1990–91) oltre che in importanti mostre personali a Conegliano (1991 e 1999, Galleria comunale d'arte moderna in Palazzo Sarcinelli), a Bologna (1994, Galleria comunale d'arte moderna), e a Milano (1997 e 2007, Palazzo Reale) e alla Galleria degli Uffizi, nel 2015, nella Sala delle Reali Poste, *La luce della solitudine, Gianfranco Ferroni agli Uffizi*.

Gianfranco Ferroni (Livorno, 1927 – Bergamo, 2001), after completing his studies at Ancona's scientific high school, he devoted himself to painting as a self–taught artist, making his debut in 1955 in Milan with works of a realism intimately tinged with existentialism and marked by a profound human and political commitment. One of the protagonists of the Nuova Figurazione movement, Ferroni continued his research, always in the

figurative sphere, experimenting with new modes of expression and obtaining important awards, including the President of the Republic's prize awarded to him in 1993 by the Accademia di San Luca. Gianfranco Ferroni died in Bergamo on 12 May 2001. The following year, the medium–length film *La notte che si sposta – Gianfranco Ferroni*, directed by Elisabetta Sgarbi, was presented at the 59th Venice Film Festival. Author of numerous drawings and engravings that often anticipate the solutions of paintings, in the 1960s Ferroni resolved his research into disjointed images, the expression of a violent realism that found its most congenial themes in livid urban landscapes, portraits or interior scenes (*Interno con tavolo di giorno*, 1959, private collection; *Memoria d'ebreo*, 1963–64, private collection). Subsequently, the artist gradually turned to more intimate and everyday subjects that he reproduced with bare and unadorned objectivity or, at times, transfigured by memory (*Attrezzi e scultura*, 1983, Conegliano, Galleria comunale d'arte moderna in Palazzo Sarcinelli; *Alcuni oggetti sul tavolino*, 1993, private collection). His works have been presented in various editions of the Venice Biennale (1958, 1964, 1968, 1982) and the Rome Quadrenniale (1959, 1965, 1972), in exhibitions such as *New perspectives on young Italian painting* (Bologna, 1962) and *Existential realism. Moments in the history of Italian art* (Milan, 1990–91) as well as in important solo exhibitions in Conegliano (1991 and 1999, Galleria comunale d'arte moderna in Palazzo Sarcinelli), Bologna (1994, Galleria comunale d'arte moderna), and Milan (1997 and 2007, Palazzo Reale) and at the Uffizi Gallery, in 2015, in the Sala delle Reali Poste, *La luce della solitudine, Gianfranco Ferroni agli Uffizi*

sheila hicks

Sheila Hicks (Hastings, Nebraska, 1934) si è laureata con un BFA e un MFA alla Yale University. È stata una delle sole tre donne a ricevere un Bachelor of Fine Arts dalla School of Art nel 1957. Nel maggio 2019, all'artista è stata conferita una laurea *honoris causa* dalla Yale University. Vive e lavora a Parigi, in Francia. Hicks ha partecipato alla LVII Biennale di Venezia, curata da Christine Macel (2017); alla XX Biennale di Sydney (2016); alla Glasgow International (2016); a Weaving &